

О МУЗЫКАЛЬНОЙ ПОЭТИКЕ ОБРАЗНЫХ СФЕР И ИСТОРИИ ГЕРОЯ В ОПЕРЕ Б. НАПРЕЕВА «ПЕСНЬ О ПЛАМЕННОМ ЦВЕТКЕ»



Первая опера Б. Напреева, вдохновлённая финским романом Й. Линнанкоски «Песнь об огненно-красном цветке», уже привлекала внимание исследователей. Так, в статьях Н. Гродницкой приводилось подробное описание оригинальной «двухъярусной» композиции оперы, ставшей вместилищем разнообразных драматургических перипетий; кроме того, указанное сочинение рассматривалось как важная составляющая исторической панорамы творчества профессиональных композиторов Карелии [1; 2]. Цель данной статьи – представить (описать) музыкальный тематизм оперы в качестве одного из основополагающих элементов драматургического целого. Необходимо отметить, что музыкальные портреты героев оперы Напреева были охарактеризованы в упомянутых научных работах, включая освещение фольклорных и некоторых других истоков. (Сказанное в первую очередь относится к главному герою оперы – Олави¹.) И всё же специальному аналитическому исследованию многоплановый тематизм сочинения не подвергался. Значимость указанной выше цели определяется и другим обстоятельством: в последующих, довольно многочисленных сочинениях Б. Напреева, связанных с карело-финской тематикой², творческие открытия «Песни о пламенном цветке» обрели самостоятельную жизнь.

Предзаданная событиями литературного первоисточника образная иерархия породила во многом контрастные музыкальные характеристики героев и ситуаций рассматриваемой оперы. *Обострённостью контрастов* мотивируется не только растянутая во времени (реальном и художественном) экспозиция действия и его фигурантов. Речь идёт о специфике музыкально-драматургического развития на протяжении всего сочинения, что нередко соотносится с принципами монтажа, характерными для оперного театра XX века. На уровне музыкального тематизма противопоставляются здесь не только мужское и женское начала – не менее отчётливо «логика антитез» прослеживается и в длинной череде женских образов. Не случайно

композитор предпочёл ограничиться «моментальными портретами» героинь, сделав исключение только для невесты главного героя – Кюллики. Лишь этот женский образ подвергается развитию на протяжении оперы: от лирико-идиллического состояния (дуэт Олави и Кюллики из I действия) – к драматическому (второй дуэт и заключительная сцена оперы)³. Заслуживает внимания и то, что в музыке, связанной с Кюлликой, нередко гармонические ассоциации с героинями иных опер, теми, над кем довлеют «горести судьбы». Об этом свидетельствует, в частности, многократное появление «шубертовского» трезвучия. Особенно явственно связь с «роковой гармонией» проступает в косвенной характеристике мнимого порока Кюллики во втором дуэте (Олави: «Что случилось? А то, что ты... ты... ты – обманщица»)⁴.

Остальные женские фигуры не без умысла изображены композитором «одномерно»; акцентируется доминантная грань того или иного характера, но чаще – его преломление сквозь «интонационный фильтр» виновника девичьих бед. В сюите «Милые девушки», неожиданно отсылающей к далёкому прототипу – моцартовской «арии со списком», поочерёдно запечатлеваются: наивная простушка Анники, по сути, не имеющая собственной интонационной сферы и лишь копирующая льстивые реплики нетерпеливого обожателя; игриво-кокетливая Газель, чья музыкальная характеристика также мало персонифицирована и сплетена с танцевальной музыкой «Деревенской гулянки»; весёлая Смуглянка, сперва насмехающаяся над самоупоённым соблазнителем Олави, переиначивающая его хвастливые реплики, а затем безропотно-покорная; наконец, Гроздь Рябины, в тщетной надежде привязать к себе неверного друга подыгрывающая его переменчивым настроениям (партия «последней из многих» укладывается всего в четыре скупых и монотонных фразы)⁵.

«Одномерны» и контрастны друг другу бытовые эпизоды, введённые в событийный ряд оперы. Так, «траектория» свадебного веселья, с его

установкой на финский танец⁶, вполне предсказуема и к тому же усилена комическим маркером – мини-рефреном Подвыпившего гостя, призывающего бесконечными тостами славить молодых⁷. Внутрижанровые отклонения не лишают «единого знаменателя» протяжённую сцену – они лишь оттеняют её родственные грани: то женскую польку-наитрыш, то мужской пляс-втаптывание («Танец мужчин», предварённый темповым указанием *Pesante*), то архаическую руну, чьи обороты, как известно, пронизывают всю карело-финскую мелодику. Столь же монолитен жанровый эпизод «Деревенская гулянка», служащий фоном для весьма легкомысленных ухаживаний Олави за очередной жертвой. По-своему стабилен и «джазированный» музыкальный материал сцены в борделе, стилистически инородный фольклорно окрашенному пласти⁸. И только «Полька» из «второго круга» свадьбы, интерпретируемая автором в контексте развёртывающейся драматической сцены, обнаруживает качественные изменения, а потому не воспринимается лишь наподобие очередного образца «фольклоризма».

Декларативны в опере и различные эпизоды природных смен (несмотря на, казалось бы, существенную функцию «отражения» событий человеческой жизни⁹). Все они скорее контрастируют друг с другом, чем эволюционируют. Сами чередования упомянутых эпизодов воспринимаются аналогично сентенции: «Шли годы, сменялись сезоны...». Здесь, вероятно, проступает стремление автора оперы обнаружить ещё одну смысловую антитезу: придать вневременной (и, может быть, надличностной) смысл отнюдь не тривиальной житейской истории.

Тематизм «времён года» Напреева, пассивно «созерцаемый» или активно «репрезентируемый» (являющийся фоном для действий героев или прорастающий в их интонации), впечатляет фантазией и умением воспроизвести разную ауру тишины. Как известно, в музыке тишина крайне редко бывает абсолютной, поскольку её истинный смысл кроется в обманчивой успокоенности, иногда – таинственности, порой – сакральности (см.: [6]). Мрачноватый зимний «пейзаж» лаконичной сцены с Гроздью Рябины (снабжённый многозначительной ремаркой *Lugubre*) и яростное бурление неприступного водопада, который служит местом испытания на прочность «горячего финского парня», заявлены композитором как «декорации», призванные оттенить появления главного героя. Контрастная соотносённость природных картин во многом связана с гармоническим фонизмом, неотъемлемой частью соответствующих характеристик. Обаянию рассредоточенной по

вертикали и насыщающей фактуру «доминантоподобной» целотоновости «шума леса» противостоят неукротимые жёсткие диссонансы поединка Олави с водопадом – и то, и другое является родной стихией деревенского парня, лесоруба и сплавщика, несомненно, отражаясь в его собственном характере¹⁰.

Описанные внешние контрасты – лишь одна грань драматургии оперы, причём не самая важная. Централизующим началом здесь является противоречивая, внутренне конфликтная судьба Олави – путь от беспечных дней юности, когда жилось «так легко и вольно, и никакой ни боли, ни вины», до опустошающего морального банкротства. Эти полюса обнаруживаются в музыке со всей очевидностью. Исходной музыкальной характеристике героя, вместе с «аккомпанементом» к его бесконечным похождениям в молодости, сопутствует незамысловатый квази-фольклорный жанровый набор. Ему противопоставлен многоэлементный тематический комплекс, прямо или косвенно связанный с образом новоявленного Лемминкяйнена и концентрирующий в себе целый сонм музыкально-смысловых ассоциаций. Рассмотрим обе названных составляющих более обстоятельно.

«Юношеская» тема Олави сочетает в своём интонационном словаре типичные признаки финской песенности, дополненные танцевальным элементом (пример 1).

Судя по немногочисленным сборникам фольклорных напевов, с которыми к моменту создания оперы мог быть знаком композитор, подобный синтез присущ мелодике финской *ширилейкки* (см.: [5]). Сквозная мелодическая тема Олави наделена упругим тонусом песнотанца. Ностальгически процитированная, словно часть отдалившегося прошлого, она пронизывает «сюиту свиданий» («Милые девушки»), становясь кодом «донжуановской» линии образа. Тема характеризуется размашистым рисунком, в котором особенно заметен контур восходящего мажорного квартсекстаккорда. Иногда его дополняет «хвастливая» интонация нисходящей ямбической квинты (к тому же усиливаемой вторым, как, например, в сцене со Смуглянкой: «Я правду говорю!»)¹¹. Эмоциональная спонтанность героя, стремительно реагирующего на душевные состояния многочисленных партнёров, находит воплощение в неожиданных мелодических модуляциях и неоднократно транспонированных проведений темы. Указанные приёмы весьма рельефно запечатлевают своенравие и безоглядность Олави. Следует заметить, что в сцене «Деревенская гулянка» негласное лидерство героя подтверждается частичной «проекцией» его интонационного словаря на музы-

кальные характеристики всех присутствующих. Можно сказать, что окружение Олави поддерживает и даже подстрекает его на очередные «геройства».

Остов «лемминкяйненской», как её определила Н. Гродницкая, темы Олави легко обнаруживается в мелодике всех эпизодов-диалогов – меняются только адресаты-партнёры. Обычно разудалые модуляционные «коленца», вуалирующие идентичность материала, связаны с преувеличенно-льстивыми увещаниями героя, псевдопафосными выпадами, предполагающими незамедлительную реакцию со стороны заинтригованной девушки. «Красиво говоришь!» – поочерёдно парируют Анники и Газель (сюита «Милые девушки»). Тема нередко меняет тональность, и повышение тесситуры в подобных случаях оказывается сродни повышению эмоционального градуса Олави. К тому же, как правило, «подогретые страсти» зачастую сопровождаются более пространным звучанием самонадеянного «кредо» героя. По словам его главной избранницы, Олави и просит-то странно: сам себе разрешая.

Рассматриваемая мелодическая тема сопровождает героя в его любовных похождениях и сопутствующих «подвигах», всё более упрощаясь и стандартизируясь при каждом очередном повторении¹². Её показная целеустремлённость связана с отсутствием качественного роста, «безответственной» вариантностью мелодики – движением к весьма неопределённо представляемым новым горизонтам.

Куда богаче и разветвлённее выглядит тематический комплекс Олави-страдающего. К тому же данный тематизм вбирает в себя приметы некоторых других персонажей, поначалу кажущихся вполне автономными. Средоточием экспозиционного проведения «темы вины» (порока, угрызений совести, моральной кары, внутреннего разлада – «рока беды», по выражению Олави, наконец, близкого самосуда – тема соответствует любому из этих имён, не исчерпываясь предполагаемой совокупностью значений), а затем и начальной фазы активного развития является 2 картина. Согласно тексту либретто, её открывает вторжение внешней силы – приход на свадьбу непрошеного гостя (Незнакомца). Пространно возглашаемая им новость-оговор сопровождается звучанием «темы вины», которая напрямую не связана с характеристикой этого второстепенного персонажа. Как свидетельствует драматургическое и собственно тематическое претворение рассматриваемого комплекса на протяжении оперы, он в большей мере соотносится с *внутренним голосом* самого Олави¹³. Более того, ясно очерченный эпизо-

дический тематизм «Песни Незнакомца» впоследствии окажется зависимым от меняющегося маски, но всегда узнаваемого тематизма Олави. Данное обстоятельство позволяет изначально прояснить семантическую связь упомянутых комплексов¹⁴.

Рассмотрим «тему вины» более подробно. Лаконизм фактурного изложения сочетается в ней с насыщенностью интонационного рельефа. При первом появлении характеризующая тема звучит тяжело, грубо и неотступно¹⁵ (пример 2).

Её вскоре дополняет производный тематический элемент – своего рода интонационный «двойник», вместе с которым, обретя ритмическую пружинистость, «тема вины» формирует рассредоточенный цикл вариаций (пример 3 – фон диалога Олави и Незнакомца).

Особенно очевидным представляется здесь интонационное родство, как правило, связанное с открытым звучанием угловатых тритонов. Последнее, приходя на смену более нейтральному секундовому развёртыванию, актуализирует скрытое двухголосие в контурных очертаниях описываемых субтем. Тритоновые интонации могут быть выделены в качестве стержневых ещё и потому, что общий диапазон «темы вины» также ограничен указанным «проклятым» интервалом.

Семантика тритона к настоящему времени описана в специальной литературе и не требует дополнительных комментариев. Автор оперы следует традиционному толкованию данной интонации, выявляя тритоновую «лексему» в характеристике Олави по преимуществу линейно. В контексте ослабленных ладо-мо-ди-ческих связей тритон обнаруживает многозначность, естественно сопрягаемую с душевными метаниями героя. Показательно, что в процессе дальнейшего развития образа, по мере усиливающегося разлада непутёвого Олави с самим собой, тритоновый интонационный пласт наделяется лейтфункцией¹⁶. В рассматриваемой тематической структуре тритоны противостоят оптимистическому тону целеустремлённых восходящих секунд. Последующее «затруднённое» развёртывание в итоге грубо обрывается уменьшённой октавой.

Указанный тематический комплекс (особенно исходная тема) интересен и с конструктивной точки зрения, тем более что поэтика в данном случае также нацелена на музыкально-психологический результат. Автор компонуется тоновый состав, опираясь на серийную технику, однако не становясь её рабом. Тема (в полном виде) заключена в последовательность из 10 звуков; перед появлением последнего три уже отзвучавших повторены¹⁷:

des-es-as-b-e-h-f-c-fis-[f-e-cis]-g

Дальнейшие «превращения» серии не слишком удаляются от инварианта. Так, цикл из 6 её проведений, предшествующий «Песне Незнакомца», поначалу изобретательно варьирует временную сторону «ряда», сокращая или, напротив, увеличивая продолжительность тонов. Начиная с третьего проведения (ответные реплики Олави), серия частично редуцируется («выпадение» 7 и 9 тонов). Кроме того, основной вариант и его «двойник» обнаруживают тенденцию к совместному изложению. Реплики Незнакомца, интригующие Олави-жениха, звучат на фоне полного проведения наблюдаемого «ряда», обновлённого ритмически и артикуляционно. Музыкае сообщён оттенок «дурной таинственности». Как скороспелая реакция Олави и, вместе с тем, как новая ступень раззадоривания «обманутого» Незнакомцем, новое проведение четырёхкратно сжимается во времени и внедряется в последующее. При этом связь с инвариантом несколько ослабевает, что мотивируется подготовкой сольного эпизода Незнакомца. Дальнейшие проведения редуцированной серии (после ухода Незнакомца) отграничены тематически самостоятельным материалом («выяснение отношений», затеянное мужчинами). Практически утратив связность, они замыкают конфликтную сцену; сопряжения тонов теперь разорваны вторгающимися «кластерами гнева». Сохраняется лишь генеральное интонационное свойство «ряда»: вновь и вновь императивно провозглашаемый кодовый интервал «темы вины» – тритон¹⁸. Вариации 2 картины напоминают пассакалию, психологически вполне уместную (как показывает история музыки, в том числе современной) при «нагнетаниях страстей». Знаток и приверженец полифонии Б. Напреев (см.: [7]) сознательно прибегает к этому маркеру в драматургии сочинения, исследующего «анатомию чувств»¹⁹.

Теперь необходимо вернуться к «Песне Незнакомца». Выше отмечалось, что данный персонаж не соответствует стереотипному облику «внешнего зла». Вот почему в его музыкальной характеристике встречается так много черт, перекликающихся с тематическим комплексом Олави-страдальца (вплоть до воспроизведения пассакалийности, имитирующей развёртывание вариационного цикла в упрощённых условиях куплетной формы). Кроме того, ассоциативный ореол этой музыки соотносится с целым рядом устойчивых примет оперной традиции XIX–XX веков: от психологически «отягощённой» тональной семантики *es-moll*, мимолётного родства с роковым «мотивом трёх карт» у Чайковского и сурово-унылого фригийского коло-

рита – до фигуры *Dies irae*²⁰, «зашифрованной» интонационно и ритмически. Обозначенные параллели не воспринимаются как цитаты, ведь многообразные сочетания всего и вся – лишь дополнительное свидетельство дисгармоничности главного героя, загубившего немало судеб.

Остаётся добавить, что в момент внешнего разрыва с указанной «темой вины» дух её витает над происходящим (да и может ли быть иначе в сквозной сцене, обрисовывающей и одновременно детализирующей внутреннюю суть главного конфликта сочинения?). Вызывающие интонации Незнакомца буквально совпадают с лексемами раздвоенности самого Олави – «безадресными тритонами» (Незнакомец: «...невинную в награду?», «...с тобой вошёл я в долю!»; ему обречённо вторит Олави: «Ты жалкий лгун!»). При этом оркестровая ткань целенаправленно насыщается упомянутыми интервалами, сообразно тематической и конструктивной логике исходного варианта. Напрашивается закономерный вывод: обеспечение предельной «связности» музыкального материала, соотносимого с главным узловым эпизодом драмы, представлялось композитору первоочередной профессиональной задачей.

В данном контексте собственно любовная линия, завершаемая свадьбой, поначалу представляется более традиционной. Первый свадебный дуэт Олави и Кюлики («счастливый», целомудренно-восторженный) – типичный «дуэт согласия», в котором влюблённые поочередно подхватывают реплики друг друга или «растворяются» в движении параллельными консонансами. Округлые, наполненные свободным широким дыханием мелодические ходы (жених и невеста произносят клятву вечной любви), живость «перекликающихся» имитаций – ничто не предвещает позднейшего драматического надлома. И даже сравнение любви со скрипкой здесь ещё не вызывает негативных ассоциаций. Обманчивость умиротворённого состояния акцентируется во втором дуэте: прежнее доверие навсегда разрушено, и мечты о семейном счастье уже выглядят абсурдными. Интимно-лирическому тону высказываний Кюлики противостоит ядовитый сарказм жениха, передразнивающего, выворачивающего наизнанку каждую её реплику. В данной ситуации возвращение второй лейттемы Олави, которую здесь можно было бы назвать «темой разрушенной любви», оказывается неизбежным. Её нынешний облик (безразлично-торопливое чередование коротких длительностей, беспорядочные транспозиционные «сдвиги») наглядно свидетельствует о возникшем отчуждении героев²¹. Кроме того, названная тема утрачивает

целостность (угрозы Олави), распадаясь на отдельные сегменты, порой бессмысленно «вращаемые» в духе *idée fixe*. К моменту завершения «дуэта-распри» некогда протяжённый «ряд» сокращается до назойливо повторяемого начального пятизвучия, упирающегося в трагический тритон. С этого момента все ключевые реплики героя обрываются упомянутой пятизвучной интонацией («О, мука, мука... Такого *ада* я ещё не знал»)²². Та же безысходность слышится в окончании сцены со скрипачом из II действия. «Мотив разрушенной любви» сменяется почти физиологическим истощенным «выкриком» (восходящая большая септима)²³. Здесь Олави бесповоротно отказывается от своего счастья, уничтожая свадебную скрипку как символ безмятежной семейной идиллии. «Разрушение» последней естественно влечёт за собой смену интонационных «ориентиров»: следующая сцена пронизана секундовыми «стонами» в одной и той же высотной позиции. Пронзительность одиночества, мания «борьбы с прошлым», безотрадность жизненных перспектив – всё это фокусируется в очередной лексеме, не требующей перевода. На протяжении разворачивающейся далее моносцены галлюцинаций мелодика Олави утрачивает ариозную естественность, насыщаясь большими септимами, которые уже приобрели «семантику истеричности». Здесь упомянутая семантика воспринимается с предельной остротой, поскольку названные септимы предстают фактическими «двойниками» подразумеваемых малых секунд, иначе говоря, «провоцируются» фобиями героя²⁴.

В «сюите последствий», образующей драматургическую симметрию по отношению к «женской» (ретроспективной) сюите, которая отзвучала в I действии, содержится всего одна приметная интонация Олави – интонация запоздалого и бесполезного раскаяния героя. Данная интонация – «истощенно» выкрикиваемая нона – фигурирует в обращениях к различным девушкам, не претерпевая изменений в серии диалогов и полилогов (сцена в борделе), а затем специфически окрашивая абсолютно безрадостный

финальный эпизод – новую реальность бытия главного героя. Антагонизм, наблюдаемый при сопоставлении естественной манеры высказывания экс-невесты («Ты словно вечный... Лемминкяйнен, забыл... о Кюллики своей») и бессмысленных протестующих реплик Олави, слишком очевиден, чтобы можно было его игнорировать. Внешне откровенное признание героя в содеянном и бессильная констатация вины («Они – моя больная совесть...») оборачиваются здесь резонёрством. Не оттого ли тематизм Олави даже в финале, по сути, лишён какой-либо новизны? Заметим, что этой музыке по-прежнему сопутствует тема-«хамелеон» из 2 картины, вовлекаемая в очередной остигнутый цикл и тяготеющая к предельной монотонности («В нагладу за бездумье нам – бездумье»).

В отличие от романа, композитор и либреттист «Песни о пламенном цветке» не допустили благополучной развязки. Они ясно сформулировали собственное этическое кредо, акцентируя неизбежную ответственность человека за всё им свершаемое и психологически достоверно «вылепив» образ антигероя. К достоверности как важнейшему критерию творчества Напреев стремится и в моноопере «Тростниковая свирель» – интересном опыте художественного «диалога» с древнекарельской рунической традицией. Фольклоризм, трактуемый в качестве композиторского метода, позволяющего осветить национальные грани характера народной поэтессы Ларин Параске, вновь углубляется средствами современной музыкально-психологической драмы, рождая цельный образ большой драматической силы²⁵.

Ассоциативные горизонты «Песни о пламенном цветке» простираются от бездонной «Калевалы» и связанных с её миром музыкально-поэтических этнообразов до «вечного сюжета» о Дон Жуане и значительно более поздних эталонов оперной драмы. Широта указанных горизонтов, несомненно, способствует масштабности и художественной весомости современных авторских толкований человеческой судьбы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Н. Гродницкая определила его роль в опере как драматургически ведущую [2, с. 30].

² Кроме «Песни о пламенном цветке» (либретто А. Мишина, 1982), к этой ветви принадлежат (см.: [4]) оперы «Тростниковая свирель» (либретто А. Мишина по мотивам поэзии Л. Параске, 1987–1988), «Стрела девы Похёлы» (либретто А. Мишина, 1992) и «В лес отправился

мышонок» (либретто А. Мишина, 1994), «Маленькая кантата» для меццо-сопрано, гобоя и фортепиано (сл. Л. Параске, 1984), «Поэма о железе» (сл. А. Мишина, по мотивам «Калевалы», 1983), «Портреты героев Калевалы» (сл. А. Мишина, 1994).

³ Боль Кюллики, вероятно, ассоциируется с болью матери Лемминкяйнена, представленной в ином аспекте.

⁴ Отметим примечательное совпадение с программной «Сюитой на темы Калевалы» Р. Раутио, где музыкальному портрету иной Кюллики (более явно выдержанному в «руническом» духе) также сопутствует характерное звучание «шубертовского» аккорда. Связь представляется весьма существенной по причине семантического «шлейфа»: личные судьбы обеих героинь трагичны.

⁵ Много позже (сцена в борделе) моральное падение Грозди Рябины будет «прокомментировано» посредством интонационно безликой и ритмически надсадной речитации, вытеснившей прежнюю вокальную манеру высказывания.

⁶ Танцевальную основу многих сцен оперы принято связывать исключительно с полькой, хотя указанная основа более обширна: речь идёт о многофункциональных финских наигрышах, а также специфическом танцевальном пласте, известном в этномузыкологии как *пирилейкки*. По признанию автора, цитаты в опере отсутствуют. Тем ценнее калейдоскоп мелодических тем-наигрышей, мастерски стилизованных Напреевым в свадебных эпизодах оперы. Весьма гибкой и отточенной представляется авторская вариантная техника, без которой разнохарактерные картинки фольклорного музицирования лишились бы присущей им убедительности, ведь вариантная импровизация – сущностный элемент народного исполнительства.

⁷ В созданной через год «Поэме о железе» Б. Напреев воспроизвёл свадебный ритуал на иной – рунической – основе с большими размахом и детальностью.

⁸ Стилизуя ранний джазовый стиль, композитор опирается на стандартные особенности регтаймов Скотта Джоуплина.

⁹ Драматургическая роль подобных эпизодов, по мнению Н. Гродницкой, во многом перекликается с музыкой романтиков. Внимание исследователя сосредоточивается на импрессионистических элементах музыкального языка Напреева [2, с. 32]; как нам представляется, они в полной мере господствуют лишь в «Песне леса» из воспоминаний Олави. Известно, что автор оперы влюблён в природу, черпает в ней вдохновение. Звуки леса были запечатлены композитором многократно, особенно ярко и убедительно – в фортепианных «Зарисовках» (ор. 72), оркестровых «Временах года» («Осень»), лесных, по-своему шаманских, сценах «Тростниковой свирели». К сожалению, отсутствие партитуры оперы «Песнь о пламенном цветке» не позволяет включить темброво-оркестровые параметры в аналитическую характеристику тематизма. Между тем, автор свидетельствует: наряду с инструментами, прямо указанными в либретто оперы

(в первую очередь, скрипкой), он был намерен использовать максимум возможностей симфонического оркестра. Отвечая на уточняющий вопрос о том, какой тембр в его восприятии связан с образом леса, Б. Напреев убеждённо назвал струнные. Соединяясь с тремолирующей фактурой и хоровой фонемой «шшш...», они способны придать и необходимую индивидуальность, и подлинную оригинальность шуму, шелесту, шёпоту, шороху, шуршанию – мистически-одушевлённой тишине леса.

¹⁰ Мотивируя тесные связи Олави со средой обитания, композитор эпизодически использует в аккомпанементе его вокальной партии характерные обороты – «гармонии леса» (например, в дуэте со скрипкой из 1 картины).

¹¹ Одна из отмеченных реплик, повторяемых героем, становится его «визитной карточкой»: «Я – Олави!» (сцена с Незнакомцем). Её соответствующую функцию в «Деревенской гулянке», по сути, «удостоверяют» парни и девушки, передразнивая упомянутую реплику Олави. Подобным же образом к нему обращается и Кюллики. Следует заметить, что квинтово-утвердительная интонация сохраняется у Олави узнаваемой даже в моменты истерической взвинченности и потери самообладания, как в сцене его допроса Кюллики (на словах «клятвопреступница», «натворила», «а ну, ответь!»). Это означает, что указанная интонация в опере предельно персонифицирована.

¹² Лишь однажды эта тема приобретает истинную теплоту и лиричность – в почти мимолётном, однако весьма существенном эпизоде, завершающем 2 картину. Уже упоминавшаяся фраза «А в юности мне было так легко и вольно, и никакой ни боли, ни вины» в ореоле выразительной гармонии – терпкой, «ностальгической» – на миг приобретает глубину.

¹³ В существовании Незнакомца сомневается и сам Олави: «А может, здесь и не было его? А может, это вслух себе я говорил?». Заметим, что в хронологически реальном времени драмы указанная тема появлялась и раньше, выступая фоном к встрече с Гроздью Рябины. Правда, сама встреча в концептуальном времени – ирреальность, а потому функция «темы вины» здесь двойственна. Зато очевидно влияние важнейших – тритоновых – интонаций «темы вины» в эпизоде прощания Олави с очередной покидаемой возлюбленной. Неисполненные обещания «финского Дон Жуана» в границах лейттемы оборачиваются «лживым» гармоническим оборотом – тритоновым «сцеплением» двух трезвучий, комментирующих фразу: «Я через год... к тебе вернусь опять». Мета смысл этой фразы обнаруживается гораздо раньше, в первой песне Олави: «Любая девушка подарит мне любовь».

¹⁴ Н. Гродницкая связывает все темы начала 2 картины только с образом Незнакомца, что представляется ошибочным.

¹⁵ У Н. Гродницкой тема «ассоциируется с “шагами Командора” из моцартовского “Дон Жуана”» [3, с. 31].

¹⁶ Ассоциации уводят к «адовым безднам» симфонической фантазии «Франческа да Римини» Чайковского, «тритонового чистилища» для грешников.

¹⁷ Тема-«двойник» также опирается на серийный каркас, охватывая в общей сложности 11 звуков: *f-e-h-c-des-b-a-es-d-g-as*. Её контрапунктирующее, зависимое положение по отношению к исходной теме, как и меньшая ритмоинтонационная «информативность», очевидны.

¹⁸ Одно из упомянутых проведений парадоксальным образом вплетено в общую ткань свадьбы – как «отголосок» мучительных сомнений по поводу услышанного от Незнакомца, одолевающих героя. Разнотемная полифония усугубляет эффект «двомирия» в душе Олави. Но особенно примечательна вертикализация тематической основы (серийного «ряда»), знаменующая пик недоверия Олави к избраннице и – одновременно – к собственной подозрительности.

¹⁹ В опере много иных проявлений «игры в полифонию», порой неожиданных. Так, остроумно координируемые проведения одного из подголосков свадебной польки (1 картина) образуют экспозицию (тема – ответ) «нечаянной» фуги. Более привычны и абсолютно мотивированы психологически элементы канона в дуэтах Олави и его партнёрш (Кюллики, Анники).

²⁰ Наиболее узнаваем контур «вечной секвенции» в оркестровом сопровождении: *ges-e-ges-f-ges-es-f*.

²¹ Психологически оправданной выглядит попытка «скрестить» интонационный план Кюллики и «тему вины» как две первопричины конфликта.

²² В последней реплике лексически маркируется традиционная семантика «дьявольского» интервала.

²³ Примечательное совпадение: указанным интервалом (с той же ямбической акцентуацией) открывается вторая субтема Олави. Благодаря этому «удостоверяется» направленность авторской интерпретации: ямбическая большая септима – мини-знак душевного разлада.

²⁴ Следует напомнить, что неизбежные фобии тайно отравили самую, казалось бы, светлую и безоблачную минуту в жизни Олави – его порыв к новой жизни («Бродяги жизнь оставить я готов! <...> Цветок мой красный, жди сватов!»). Тематизм этого фрагмента, чрезвычайно ответственного в судьбе героя, диссонирует желанием и стремлениям Олави, оказываясь производным от вездесущей «темы вины». Отнюдь не случайно тритоновые «лексемы» сразу же воспринимаются слухом в процессе знакомства с упомянутым эпизодом.

²⁵ Две оперы Б. Напреева являют собой различные версии музыкального истолкования проблемы «своё и чужое» (см. об этом: [8]). Расхождения мотивируются, прежде всего, выбором жанровых акцентов, которые присутствуют в многоликой «Калевале» (танцевально-наигрышное – для Олави, южнокарельское руническое – для Ларин Параске; см.: [9]). Кроме того, в обоих сочинениях обнаруживается близость к «макромонологу» (изначально выявленная Н. Гродницкой в «Тростниковой свирели» [2, с. 34]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Гродницкая Н. О композиционно-драматургических особенностях оперы Б. Напреева «Песнь о пламенном цветке» // Актуальные вопросы советского музыковедения и музыкальной педагогики: материалы науч. конф. Петрозаводск: Карелмашинформ, 1987. С. 59–63.
2. Гродницкая Н. Оперы и балеты композиторов Карелии. Петрозаводск: ПГК им. А. Глазунова, 2003. 125 с.
3. Карельские народные песни / сост. Л. М. Кершнер. М.: Музгиз, 1962. 132 с.
4. Композиторы и музыковеды Карелии: справочник / сост. О. А. Бочкарёва, Н. П. Хилько. Изд. 3-е, испр. и доп. Петрозаводск: Карелия, 2009. 166 с.
5. Лебедева О. Пирилейки беломорских карел (первый опыт комплексного исследования): дипл. работа. Петрозаводск, 2009. 116 с.
6. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 256 с.
7. Напреев Б. Оркестр и фуга: моногр. Петрозаводск: ПетрГУ, 2008. 168 с.
8. Тимонен Т. «Каждый след свой оставляет...» (наблюдения за опытом вхождения в этнокультуру) // Музыкальное искусство и наука в современном мире: параллели и взаимодействия: сб. науч. ст. Астрахань: АИПКП, 2012. С. 211–215.
9. Тимонен Т. О природе мелоса в моноопере Б. Напреева «Тростниковая свирель»: аутентичный код и его варианты // Художественный текст: явное и скрытое: сб. науч. ст. Петрозаводск: ПетрГУ, 2007. С. 126–130.

REFERENCES

1. Grodnitskaya N. O kompozitsionno-dramaturgicheskikh osobennostyakh opery B. Napreeva «Pesn' o plamennom tsvetke» [On Composition-Dramaturgic Features of B. Napreev's Opera «The Song about Flamed Flower»]. Aktual'nye voprosy sovetskogo muzykoznanija i muzykal'noy pedagogiki [Actual Problems of Soviet Musicology and Musical Pedagogy]: papers of Scholar Conference. Petrozavodsk: Karelmashinform, 1987. P. 59–63.
2. Grodnitskaya N. Opery i balety kompozitorov Karelii [Operas and Ballets by Karelian Composers]. Petrozavodsk: Petrozavodsk State A. Glazunov Conservatoire, 2003. 125 p.
3. Karel'skie narodnye pesni [Karelian Folk Songs]. Compiling by L. M. Kershner. M.: Muzgiz Press, 1962. 132 p.
4. Kompozitory i muzykovedy Karelii [Karelian Composers and Musicologists]: reference book. Compiled by O. A. Bochkaryova, N. P. Khil'ko. The 3rd revised and supplement edition. Petrozavodsk: Karelia, 2009. 166 p.
5. Lebedeva O. Piirileykki belomorskikh karel (pervyj opyt kompleksnogo issledovaniya): diplomnaya rabota [Piirileykki of White Sea Karelians (The First Trial of Complex Research: Graduation Work)]. Petrozavodsk, 2009. 116 p.
6. Nazaykinskiy E. Zvukovoy mir muzyki [A Phonic World of Music]. Moscow: Muzyka Press, 1988. 256 p.
7. Napreev B. Orkestr i fuga [Orchestra and Fugue]: monograph. Petrozavodsk: Petrozavodsk State University Press, 2008. 168 p.
8. Timonen T. «Kazhdyj sled svoy ostavlyayet...» (nablyudeniya za opytom vkhozheniya v etnokul'turu) [«Everyone Retains His Trace...» (Observations under the Trial of Entry into Culture)]. Muzykal'noe iskusstvo i nauka v sovremennom mire: paralleli i vzaimodeystviya [Musical Art and Scholarship in the Contemporary World: Parallels and Interactions]: collected articles. Astrakhan: Astrakhan Institute of Improvement of Pedagogues' Skill, 2012. P. 211–215.
9. Timonen T. O prirode melosa v monoopere B. Napreeva «Trostnikovaya svirel'»: autentichnyj kod i ego variant [On Character of Melos in B. Napreev's opera «The Reed-pipe»: Authentic Code and its Version]. Khudozhestvennyj tekst: yavnoe i skrytoe [Art Text: Evident and Covert]: collected research articles. Petrozavodsk: Petrozavodsk State University Press, 2007. P. 126–130.

О МУЗЫКАЛЬНОЙ ПОЭТИКЕ ОБРАЗНЫХ СФЕР
И ИСТОРИИ ГЕРОЯ В ОПЕРЕ Б. НАПРЕЕВА
«ПЕСНЬ О ПЛАМЕННОМ ЦВЕТКЕ»

В статье рассматривается персонафицированный тематизм оперы «Песнь о пламенном цветке» в его связях с карело-финскими национальными истоками и традициями европейской классики. Основной аспект исследования – эволюция характера главного героя в контексте

драматических событий романа Й. Линнанкоски, положенного в основу оперного либретто.

Ключевые слова: Б. Напreeв, опера «Песнь о пламенном цветке», Й. Линнанкоски, тематический комплекс, интонационная семантика, фольклоризм, ассоциативные горизонты.

ON MUSICAL POETICS OF IMAGINATIVE SPHERES
AND THE HISTORY OF THE HERO IN B. NAPREEV'S OPERA
«A SONG ABOUT FLAMED FLOWER»

The article deals with personalized thematism of the opera «A Song about Flamed Flower» in its relations with the Karelian-Finnish national origins and traditions of European classics. The main aspect of research is the evolution of the character of the prota-

gonist in the context of the dramatic events of J. Linnankoski's novel which based on the operatic libretto.

Key words: B. Napreev, opera «A Song about Flamed Flower», J. Linnankoski, thematic complex, intonation semantics, folklorism, associative horizons.

Пример 1

Moderato

Мой путь ле . жит по . ля . на ми, ле . са ми, бес . печ . ны дни мо . и,
и раз . ны ми по . ют мне го . ло . са ми де . ре . вья, тра . вы, веш . ни . е ру . чьи

Пример 2

Moderato

fff

8

Пример 3

8

Тимонен Татьяна Николаевна

кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции
Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова

Россия, 185031, Петрозаводск

e-mail: tatimonen@mail.ru

Timonen Tatyana N.

PhD in Art Studies, Professor of the Department of Musical theory and composition
Petrozavodsk State A. Glazunov Conservatoire

Russia, 185031, Petrozavodsk

e-mail: tatimonen@mail.ru

